

жен безучастно относиться к культурной, общественной, государственной жизни. Пример св. Сергия Радонежского свидетельствует не о презрении к “суетной” жизни, а необходимости участия в ней.

И на Руси мирское, относительно ценное творчество во все времена исторического существования было неистребимым именно в силу приобщения к вечному, к абсолютной ценности — религиозному, православному ядру. Ослабление этой причастности приводит к упадку всех сфер жизни — хозяйственной, государственной, семейной, культурной. От этого высшего абсолютного смысла зависит тип культур, сложившихся в истории: в основании первого типа, получившего название натуралистического, лежит поиск смысла жизни в плоскости здешнего, видимого, материального мира; второй тип — супранатуралистический, утверждает смысл жизни в ином, потустороннем плане бытия.

Подобная классификация культур не была подробно проанализирована в работах Е. Н. Трубецкого. Тем не менее концепция Е. Н. Трубецкого дает возможность проникновения в мир русской религиозной философии, соединяющей мысль и веру.

М. Б. Семочина  
Екатеринбург

### **ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ КУЛЬТУРЫ В “ПРОИЗВЕДЕНИИ” И “ТЕКСТЕ” РОЛАНА БАРТА**

Семиологическая концепция культуры построена на известной интенции — выявлении скрытого. Это может быть “чистый” исходный язык, структурно определяющий живые “грамматические” языки (Р. Барт); скрытой может быть негенетическая память, лежащая в основе символики культуры (Ю. Лотман); или мир языка, демонстрирующий или заменяющий человеку мир реальности (Б. Брехт); или языковая перспектива, позволяющая расположить элементы культуры в хронологическом и смысловом “порядке” (Э. Сепир); наконец, скрытой может быть некая абстрактная сущность (число, слово, идея, образ и т. п.), выступающая элементарной смысловой частицей “поля”. — физического или семантического мира (В. Налимов). В любом случае семиолог стремится актуализировать потенциальные смыслы знаков, предложений, текстов, действий. Пожалуй, первая теоретическая проблема на этом пути — где и

как скрыт смысл и “куда”, в какое пространство он раскрывается.

Язык, по мнению Р. Барта, предшествует индивиду, преднаходится им: до и независимо от индивида он уже определенным образом организует, классифицирует действительность и предлагает нам готовые формы, в которые с неизбежностью выливается всякая субъективность. Вербально выражая собственные мысли, человек тем самым входит в пространство, состоящее из “общих мест” языка, “топосов”, начиная с фонетических или лексических инвариантов и кончая так называемыми “типами дискурса”. (См.: Барт Р. Удовольствие от текста// Избр. работы. М., 1989). Кроме того, культурно-устоявшиеся формы языка — литература, язык науки — вообще представляют из себя сложную систему пространств: над системой языковых топосов здесь надстраивается система своей топикки (стиль, сюжет, композиция, жанр и т. п.). Собственно, по Барту, тип дискурса (можно сказать, тип культуры) — это и есть подобное комбинирование языковых топосов. Мотив этот звучит в бартовском анализе позиции Ницше: “Каждый народ имеет над своей головой такое же математически разделенное небо понятий и считает требованием истины, чтобы каждого бога-понятие искали в его сфере”. У понятия, считает семиолог, действительно есть “место”, пространство, логосфера. Путь к смыслу понятия лежит через это пространство, но пройти его не так-то просто: оно многоуровнево и в основном скрыто от “зрителя”.

В работах Барта 60-х годов пространством языковых структур, несущих в себе культурные (“окказиональные”) смыслы, является произведение. Барт предпринимает анализ трагедий Расина. Перед нами разворачивается любопытное троичное пространство произведения: три Средиземноморья — античное, иудейское и византийское, три трагедийные столицы — Фивы, Бутрот, Трезен, три вместилища действия — “большой” мир, дворец и его окружение, три трагедийных места — Преддверие, Покой и Внешний мир, и, наконец, три внешних пространства — смерть, бегство, событие. Вместилищные пространства размещают действие: “Окружающее пространство становится от палящего солнца совершенно безлюдным и резко выделенным; вся жизнь сосредоточена в тени. Тень — это и покой, и тайна, и обмен, и вина. Вне дома все бездыханно: вокруг заросли, пустыня, неорганизованное пространство” (Барт Р. Расиновский человек//Избр. работы. С. 146). Покой ведет свое происхождение от мифологической Пещеры, где таится Власть: это недоступное взору, наводящее страх место. Передняя или

Преддверие — это пространство ожидания, зажатое между миром действия и миром безмолвия; это место слова. Внешний мир, в которой неожиданно (без линейных границ) открывается Передняя, — это уже зона отрицания трагедии. Она тоже строится: пространство смерти, пространство бегства и пространство события. Словом, действование трагического героя, как говорит сам Барт, происходит “в чисто языковом мире” (Там же. С. 151).

Из общей канвы его работ следует, что в этом же мире существует человек культуры вообще. Язык формирует пространство для человека и пространство человека в культуре. Интересно, что пространственная характеристика “логосферы” у Барта тройчна, вместе с ним мы постоянно находимся в трех “измерениях” произведения. С одной стороны, это указывает на физическую объемность логосферы, с другой — отсылает нас к библейскому образу троичности Слова-Бога. Слово-Бог само “производит” реальные пространства, а не только фиксирует смену представлений о них. Это свойство слова улавливал А. Белый, полагавший, что “поэзия — мост, перекинутый от пространства к времени” (См.: Белый А. *Формы искусства*// Символизм как миропонимание. С. 91).

У Барта этот мост тоже присутствует в виде Сообщения. Дело в том, что, по мысли Барта, расиновская сцена представляет спектакль в двояком смысле — зрелище для невидимого и зрелище для зрителя. Два пространства — внутреннего и внешнего — физически разобщены, внутри каждого из них течет разное время. В трагедийном сюжете вспыхивает совершенно эйнштейновская проблема. Время также строится, но это не тройственность настоящего, настоящего и будущего. Ипостаси времени в произведении — внешнее, внутреннее и событийное. В конечном счете, “производит” время все то же слово, звучащее во внутреннем мире, затухающее — во внешнем и передающее событие как чистую причину в виде сообщения из внешнего во внутренний мир человека.

В последние годы своей деятельности Р. Барт от анализа произведения перешел к анализу текста, имея в виду соединить воедино два зрелища — для невидимого и для зрителя. Барт распаивает границы смысловых пространств и времен, растворяя последние в пространстве и времени культуры. У Барта возникает, таким образом, новый образ пространства — времени культуры: “галактика означающих”, где нет господства времен и идеологий, где ни один культурный топос не может претендовать на единственность. Текст — это свободное пространство-время слова, а значит, и человека.